

UNA VENTANA ENTRE DOS SILENCIOS: CAETANO VELOSO Y MICHELANGELO ANTONIONI

FELIPE CUSSEN

UNIVERSIDAD ANDRÉS BELLO

UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

Resumen

Este artículo analiza la confluencia de tres artes (literatura, música y cine) en una canción que Caetano Veloso dedica a Michelangelo Antonioni, repasando los principales puntos de contacto en sus trayectorias como artistas y en la concepción de sus obras, con el fin de mostrar las relaciones que pueden establecerse entre dos artistas que pertenecen a disciplinas, generaciones y culturas diferentes.

Abstracts

This article analyzes the confluence of three arts (Literature, music and cinema) in a song that Caetano Veloso dedicates to Michelangelo Antonioni, reviewing the main meeting points in its artistic trajectories and the conception of its works, with the purpose of showing the relations that can be settled down between two artists who belong to different disciplines, generations and cultures.

"Está bien un misterio, pero dos son demasiado"

(Giuliana, en *El desierto rojo*).

El protagonista

El movimiento brasileño "Tropicália", surgido a partir de los años 60', se caracterizó tanto por su rescate de las tradiciones populares y las escuelas que lo antecedieron, como el bossa nova y la samba, como por su apertura a expresiones de vanguardia dentro y fuera de su propio país, como la poesía concreta, el rock inglés, la sicodelia, etc. Caetano Veloso, uno de sus fundadores, ha persistido en esta actitud integradora a lo largo de toda su carrera, constituyendo un raro ejemplo de unión entre la ambición intelectual y la comunicación masiva. Por mencionar algunos de sus hitos en este camino (y evito enumerar la cantidad y variedad de gente con la que ha colaborado, porque sería extensísima), ha trabajado con cintas y técnicas de edición (en el disco *Araça azul*), ha musicalizado textos de poetas experimentales, como Haroldo de Campos (de quien toma un fragmento de su libro *Galaxias*), y ha fusionado el esquema serial dodecafónico con ritmos brasileños ("Doideca", en su disco *Livro*). También ha grabado discos completos con canciones tradicionales latinoamericanas (*Fina estampa*) y norteamericanas (*A foreign sound*), todo lo cual demuestra que se entiende a sí mismo como un artista en permanente diálogo con sus pares, contemporáneos o pasados: "Tengo la memoria abierta" (Nepomuceno, 14).

Asumiendo un papel casi didáctico, algunos de sus temas explicitan sus influencias musicales, literarias o pictóricas (como en el caso de "O estrangeiro", del disco *Estrangeiro* y "Pra ninguém" de *Livro*)¹. Además de estos casos, en numerosas entrevistas Caetano Veloso ha evidenciado la deuda que tiene con el cine², y en particular, con el italiano, el que le impactó cuando era un adolescente. Prueba de esto es el disco en vivo *Omaggio a Federico e Giulietta*, dedicado a Fellini y su mujer, Giulietta Masina, y, más recientemente, la canción "Michelangelo Antonioni", que aparece en su disco *Noites do Norte*.

En estas páginas me interesa referirme a dicha pieza considerando que constituye un caso muy especial de relación entre literatura, cine y música. Advierto, por lo pronto, que al igual que destacados letristas como Patricio Manns, considero el texto de una canción como un modo de expresión literaria distinto de la poesía o la narrativa, quizás híbrido, pero con reglas y tradiciones propias, y que no debe ana-

¹ Así retoma una costumbre de la música brasileña, en la que se saluda a todos quienes se quiere homenajear (la más famosa es "Samba de Benção", de Vinicius de Moraes).

² No sólo ha ocupado el cine como inspiración (uno de sus discos lleva por título *Cinema transcendental*), sino que también ha participado de modo activo en películas. Ya en su juventud fue crítico de cine en un suplemento cultural dirigido por Glauber Rocha, y luego ha compuesto bandas de sonido (*Tieta do agreste*, *Orfeu*, *Bossa Nova*, por ejemplo), ha hecho apariciones en escena (el último caso es *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar) e incluso ha dirigido (*Cinemafalado*, 1986).

lizarse separado de la música que lo soporta. Prevengo, a su vez, que no profundizaré en la totalidad de la producción de estos dos artistas pues me referiré principalmente a los puntos de contacto, a lo que uno alude del otro para rendir homenaje a sus películas mediante una nueva obra de arte.

La canción del protagonista

Imaginemos por un momento que, sin mayor advertencia, escuchamos la siguiente canción en la radio, cuya letra (y posible traducción) es la siguiente:

Visione del silenzio	(Visiones del silencio
Angolo vuoto	Rincón vacío
Pagina senza parole	Página sin palabras
Una lettera scritta sopra un viso	Una carta escrita sobre un rostro
Di pietra e vapore	De piedra y vapor
Amore	Amor
Inutile finestra.	Inútil ventana)

Lo primero que nos llamaría la atención (si es que ya hemos reconocido la característica voz de Caetano Veloso) es el hecho de que no sea una letra escrita en su lengua, el portugués, sino en italiano³. Tampoco se observa, como suele ocurrir en la música popular, la intención de narrar una historia, describir determinadas peripecias amorosas o expresar un sentimiento en particular. Al contrario, más bien se vislumbra una atmósfera producida por la simple enumeración de imágenes variadas, con alusiones indirectas a personas (“escrita”, “rostro”, “amor” podría decirse que dan cuenta de la existencia de uno o más personajes que, en todo caso, no están identificados). Tampoco ocupa alguna fórmula estrófica tradicional, pues todos sus versos tienen distinta medida y sólo hay rima entre “parole”, “vapore” y “amore”, con lo que obtenemos unas líneas bastante complicadas para cantar y memorizar dada su irregularidad. A nivel retórico hay una oposición entre dos elementos adyacentes, la “página sin palabras” que deriva en “una carta escrita”, que dialoga a su vez con aquella oposición entre “piedra” y “vapor”, y una suerte de comparación tácita entre “amor” e “inútil ventana”. Hay otras uniones bastante particulares, a través de la sinestesia (“visiones del silencio”) y de la combinación de lo concreto (ya sea sólido o etéreo) con lo abstracto, como en los dos últimos versos.

³ Hay que considerar, eso sí, que este artista suele cantar canciones ajenas en otros idiomas (español, inglés) y en varias ocasiones sus composiciones originales incluyen secciones en otras lenguas; un ejemplo de esto es la canción “Fora da ordem” cuyo coro es cantado en inglés, español, francés y japonés.

La falta de hilación estructural se ve contrastada con la unidad temática, con la carga negativa que comparten las imágenes: se repiten las marcas de ausencia como “silencio”, “vacío”, “sin palabras”, “inútil” (e incluso “vapor” se puede asociar a algo fugaz, que interrumpe la visibilidad), lo que se acentúa al considerar que estas marcas determinan a palabras que deberían simbolizar comunicación, como “visiones”, “página”, “carta” y “amor”, con lo que el efecto es doble. Si bien, entonces, es difícil dilucidar una posible trama en lo que nos dice la canción, incluso aunque el texto se cante dos veces como un coro sin estrofas, queda bastante clara la emoción que se está tratando de transmitir. El desasosiego, la desolación de comprobar las dificultades para relacionarse nos llevan a concluir con una moraleja: el amor es una ventana que no nos permite observar al otro y mostrarnos de modo satisfactorio.

Continuemos con el ejercicio mental e imaginemos que nos gusta tanto la canción que conseguimos el disco en el que aparece incluida, *Noites do Norte*. Entonces nos percatamos que su título era muy difícil de prever: “Michelangelo Antonioni”, o sea, el nombre de un director de cine. Quizás esto nos explique el cambio de lengua en que está escrita la letra que escribió el propio Caetano (dato que ahora confirmamos gracias a que estamos leyendo las notas). Sin embargo, no parece ser esto un retrato de Antonioni ni tampoco tenemos la certeza de que lo contado corresponda a una experiencia biográfica; se trata de algo muy vago, de una sensación que cualquiera podría tener. Revisando el modo en que está escrita la letra en el folleto, un soporte adicional al de la música, comprobamos la ausencia de una puntuación esclarecedora, lo que provoca la sensación de que los versos podrían ordenarse de cualquier manera y que sus relaciones son difusas. Esto favorece asimismo la ambigüedad en los determinantes (por ejemplo, “di pietra e vapore” no se sabe a cuál sustantivo determina) y acentúa la falta de unidad. Estos versos se alejen bastante de los que caracterizan a Veloso, más directos, efusivos, persuasivos, a veces irónicos, con temáticas amorosas o políticas. Empezamos a sospechar que la elección de la figura de Antonioni ha influido en la expresión de Caetano.

Nos fijamos ahora con más detención en la seductora música que soporta estas palabras y comprobamos que lo escuchado se aleja bastante de lo que uno espera de este artista: no se ven rastros de ritmos brasileños, latinoamericanos o rock, que suelen ser sus lenguajes más usuales. También la ausencia de percusiones o de una guitarra es bastante explícita, pues casi siempre aparecen en las canciones de este artista. En cambio, nos enfrentamos al sonido más bien clásico de una orquesta de cuerdas al que se le suman sorpresivamente, en la mitad de la canción, un vibráfono y un contrabajo con roles similares a los que tendrían dentro de un grupo de jazz, improvisando, rellenando espacios y complejizando el ritmo monótono y obsesivo de las cuerdas sobre el cual la voz divaga. En este arreglo se nota la mano de Jacques Morelenbaum, cellista y productor de varios discos de Veloso, y se percibe que dirige los instrumentos de una manera peculiar: insistiendo en el compás en contra-tiempo (o sea marcando más el tiempo débil que el fuerte, que en este caso se limita

a un suave apoyo en las cuerdas graves), manteniendo el mismo tipo de arco, sosteniendo un ligero vibrato, y desarrollando una dinámica nerviosa, errática, que parece que fuera a tropezar. Esto contrasta con el tempo más bien lento que se ha escogido, casi andante (o sea, caminable). Hay un rango amplio en el volumen, que crece y disminuye súbitamente, además de sutiles acelerando y ritardando, que producen una especie de urgencia; podemos llegar a sentir en esta ondulante inestabilidad una sensación similar a las olas del mar. La interpretación vocal se manifiesta de diferente modo: comienza un instante antes que la orquesta que se apresta a seguirle, y aparece cercana y definida (en oposición a los instrumentos que sueñan más lejanos y difusos), como si el propio Caetano estuviera sentado frente a nosotros contándonos con tristeza contenida una historia. Sin embargo, no enfatiza mayormente las secciones de lo que canta (lo que acentúa la vaguedad textual que ya comentaba) y parece sobrevolar por encima del movimiento de los instrumentos. Su voz no sólo se limita a cantar el texto, sino que en varias partes esboza un lamento sin palabras. La melodía se torna entonces muy lírica, ocupando un amplio registro con muchos saltos ligados, mientras que después, al entregar la letra, se reduce a frases casi habladas que se basan en una misma nota repetida y no se resuelven, tal cual los significados desperdigados de los versos. Estas dos variantes del canto corresponden a las dos secciones que conforman la canción, que se van encadenando y llamando mutuamente, y parece que el final no quisiera llegar, pues ese último acorde anuncia falsamente un retorno al inicio. En este punto se advierte una importante diferencia con el texto, que termina en aquella reflexión sobre la imposibilidad del contacto a través de la ventana del amor. La música, en cambio, si bien concluye con un aire general de resignación y cansancio, culmina en un acorde mayor que funde la orquesta y la voz, produciendo una conciliación de los sonidos en una nota que se repite cada vez más lentamente. Como comprobamos, esta composición está basada principalmente en el uso combinado de lo obsesivo y lo etéreo. Así, tenemos un ostinato en las cuerdas superiores cuya estructura (silencio de negra - negra) no se altera jamás, con una armonía apretada aunque en constante y variado movimiento, que va coloreando su andar con armonías y disonancias que nos envuelven hasta convertirse en espuma.

El otro protagonista

De todos estos elementos musicales, y haciendo uso de nuestras últimas reservas de imaginación, podríamos obtener una especie de trama paralela a la tenue línea argumental del texto. Los desencuentros que lamenta la voz serían los que se reflejan en ese diálogo de sordos entre el vibráfono y el contrabajo, que no buscan entenderse y que perpetúan la individualidad de sus timbres y lenguajes instrumentales, con una orquesta que actúa como el paisaje que duplica la tensión internamente en sus acordes y contratiempos. Porque, en efecto, creo que, tras la placidez super-

ficial que nos entrega esta canción, con una voz e instrumentos de tanta belleza, los elementos que están en juego manifiestan deslizamientos, divergencias: el texto más bien distante y resignado es interpretado con un matiz de tristeza y desolación, acompañado por una orquesta reiterativa pero grandilocuente, que sujeta y sacude la etereidad de lo cantado, y a la que se suman el vibráfono y el contrabajo que aluden, desde otra perspectiva, al mismo mensaje. ¿Y qué hay en este mensaje? En este silencio hay muchos silencios, muchas dudas, tantas como caben en las películas de Antonioni.

Si alguien que no ha visto nada de Antonioni escucha esta pieza, ¿qué impresión se llevaría de este director? Por lo pronto, creo que distinguiría la recurrencia de determinados sentimientos, atmósferas y ritmos a los que las palabras y la música refieren: placidez, melancolía, grandes espacios, lentitud. Claro que aquello no está desarrollado de manera explícita: esto no es un ensayo, es una canción, una mirada sobre otra mirada, aquella que se ha ido desarrollando a lo largo de tantos años de cine. Para describirla y ponerla en relación con lo que acabamos de escuchar, me detendré en las recurrencias que muestran las propias películas. El mismo Antonioni opinaba: "I am not a theoretician of the cinema. If you ask me what directing is, the first answer that comes into my head is: I don't know. The second: All my opinions on the subject are in my films" (entrevista en *Cahiers du Cinema*).

Quienes han estudiado su obra son bastante enfáticos en señalar una serie de atributos que podrían considerarse negativos o anti-cinematográficos, en el sentido de que se alejan de las directrices que han llevado a entender el cine como un mero entretenimiento (en el sentido más ramplón de la palabra) y no un medio de expresión artística. Roland Barthes, por ejemplo, destaca estas características: "frailty, tenuousness, wisdom, attentiveness" (Rohdie, 5). Y justamente, una de las palabras que más se repiten al calificarlo es disolución: de las imágenes, de los personajes, de sus motivaciones. Esto se acrecienta a lo largo de su trayectoria, pues cada vez va diluyendo más los puntos de vista y la narrativa, sin juzgar ni comentar lo mostrado. Para recalcar estas intenciones, suele tomar como puntos de partida dos motivos que sí otorgan una fuerte estructura a cualquier historia, el viaje y la investigación, y los vacía: aquí los viajes parecen no tener destino y las investigaciones no persiguen un objetivo definido. Las palabras, el sustento habitual de cualquier guión, se tornan poco relevantes, como menciona su habitual co-guionista, Tonino Guerra: "In Antonioni's films words are only a comment, a background to the images" (ibídem, 76). Por lo demás, como indica Seymour Chatman: "even when there is dialogue in Antonioni's films, there is no guarantee that it will ensure communication" (89). Porque, sin duda, ésta es una de sus obsesiones: la futilidad de los intentos de búsqueda, de contacto.

A nivel técnico todo camina en la misma dirección: movimientos lentos de cámara, pocos cortes en la edición, largos planos fijos, carencia de ejes, juego entre el enfo-

que y el desenfoque, etc., siempre con gran atención por la composición estética de lo filmado. Por todo esto, sus películas carecen del ritmo al que estamos acostumbrados, y contienen una gran cantidad de escenas que a simple vista podrían considerarse prescindibles, ya que no aportan datos sustanciales. Muchas veces la cámara se detiene en un detalle, una sombra, un evento paralelo y no avanza hacia el centro de la acción, se torna errante. Sin embargo, como plantea Rohdie, es en esos momentos muertos, en esos silencios o huecos cuando lo que parecía esencial (las personas, los lugares, los hechos) se difumina y aparece algo más, aquello que estaba oculto, un rincón, un color: lo que suele ser el fondo, el decorado, pasa a ocupar la atención. Son momentos a la vez vacíos y cargadísimos, que logran gran intensidad en oposición a las escenas precedentes (que pueden haber mostrado discusiones, multitudes, violencia, etc.) y que permiten que el tono general rehuya de la estridencia y la exageración. El director opta, pues, por dosificar el dramatismo y da a entender que éste puede manifestarse en lo que calla, y que lo cotidiano y lo anodino también pueden portar una carga emotiva.

En definitiva, Antonioni pretende mostrarnos el mundo de un nuevo modo: "I want to re-create reality in an abstract form. I'm really questioning the nature of reality" (Arrowsmith, 112). De este modo configura una realidad más maleable, en la que importan más las relaciones entre las cosas que las cosas mismas, y a su vez vislumbra un mundo en el que lo importante es lo que se oculta tras las apariencias. Arrowsmith piensa que así consigue hacer eco de la "noia", ese sentimiento mezcla de nostalgia y ansiedad que tan bien describe Leopardi: "To imagine the infinite number of worlds and the infinite universe; always to accuse things of insufficiency and nothingness, and to suffer the want and the void: this seems to me the best proof of the grandeur and nobility of human nature" (ibidem, 170).

La elección

Al momento de escribir esta canción, Caetano tenía a su disposición los más de quince largometrajes dirigidos por Antonioni para inspirarse. Obviamente debe haber realizado un ejercicio de selección para ver cuáles elementos consideraba más importantes de nombrar, y más estimulantes. Si comenzamos a ver qué aparece en su letra, nos topamos con lo invisible, con el silencio que, como ya he comentado, es tan propio de estas películas no sólo literalmente (o sea, la ausencia de diálogos, sonidos) sino también en aquellos amplios paisajes vacíos como el desierto de *Professione: reporter*, escrutado con tanta calma por la cámara, o esa larga escena inicial de *L'eclisse*, en la que todo y nada ocurren durante una separación amorosa. "Angolo vuoto" puede significar un rincón en el que la mirada se detiene, una esquina de los ambientes íntimos en que varias escenas importantes suceden. Pero, por otro lado, a la luz del referente cinematográfico, podría traducirse como "ángulo", con los que nos remitiría al modo de filmar de este director, en el cual se pierde

el centro y la mirada se diluye. La página sin palabras puede simbolizar, más que la negación del mensaje, la dificultad de verbalizarlo. La carta es ya un objeto más concreto cuya aparición podemos rastrear en algunas películas, con una función bastante importante. Por ejemplo, en *La notte* la protagonista lee la carta de su amante, en la que la describe mientras duerme, mas no se nos muestra lo escrito, sólo las expresiones faciales de ella, y en *Professione: reporter*, cuando el personaje interpretado por Jack Nicholson llega a su hogar encuentra entre otras cosas una carta que su esposa recibió de un amante; en ambas ocasiones, como vemos, son intentos de comunicación, aunque dilatados, marcados por la distancia temporal. Dependiendo si entendemos “sopra” como “acerca de” o “encima de”, el rostro puede leerse como el tema de la carta, o el lugar donde ésta se inscribe. El concepto de cambio, de inestabilidad, tan recurrente en Antonioni, se ve reflejado en la mención a la piedra y el vapor, o sea, la disyunción entre lo concreto y lo efímero. Recordemos, por lo demás, que en muchos de sus films hay un diálogo entre lo seco (desiertos, ciudades calurosas) y lo húmedo; la niebla o la lluvia, que, si bien impiden ver y lo sumen todo en la duda (como en *Identificazione di una donna*), representan la constante mutabilidad de la realidad. La mención al amor aparece aquí enmarcada por la negatividad, y, al igual que la página sin palabras, recuerda al diálogo final de *La notte*: “-Dime que no me amas, dilo. -No, no lo digo”, seguido por un beso. Finalmente, la comparación entre el amor y una ventana inútil puede remitirnos a la gran importancia que tienen los objetos que marcan entradas y salidas, cercanías y distancias, posibilidad e imposibilidad del diálogo, como las puertas y rejas que en *L'eclisse* tienen una presencia destacada.

Pero vayamos más allá de esta primera comparación un poco reductiva y simplista. Por lo pronto, es interesante notar que no se mencionan muchos otros elementos recurrentes en Antonioni, como los transportes (aviones, automóviles, barcos) que suelen representar medios de evasión. Tampoco está algún niño pequeño, de aquellos que siempre aparecen fugazmente en las calles mientras pasa alguno de los protagonistas. Más aun, como dije, no aparece ninguna persona (aparte del home-najeado en el título, por supuesto) ni menos algún argumento (búsqueda, romance) o ideología esbozada en estas películas. Todo el posible drama se hace manifiesto mediante los objetos o ambientes de una virtual casa vacía en la que hombres y mujeres han dejado sus huellas.

En el modo mismo de escritura, hay una similitud bastante importante, pues existe un tono parecido. La objetividad pretendida por la cámara de Antonioni se acerca a esta voz impersonal que apenas articula un vago discurso, casi sin calificar lo que describe (el comentario final “inutile finestra” sería la única concesión). Se entiende que la atmósfera creada ya es suficientemente elocuente; como dice el narrador de *I vinti*, se pretende contar las historias “sin colorearlas, sin énfasis”. Se persigue concisión, lacónismo, seriedad, casi ritualidad en la letra (y más aún en el modo de cantarlas), que se

condice con la sobriedad característica de las películas aludidas. Recordemos que el texto es extremadamente breve para lo usual en una canción, y de hecho lo repite, dando a entender que con lo que ya había dicho bastaba, que lo que estaba contando ya estaba completo, y que agregar más hubiera sido traicionar su esencia.

Veloso también recurre, y esto me parece esencial, a la misma estrategia que ocupa Antonioni para dar forma a la incomunicación: tomar un motivo que asociamos al contacto entre las personas (como la carta) y desarticularlo, del mismo modo que hace el director con sus viajes e investigaciones sin rumbo. Un proceso, en todo caso, que no evita que persista esa “noia” de la que hablábamos, pues estos siete versos, además de recrear temas y técnicas de Antonioni, nos hablan igualmente de la añoranza. Y ese sentimiento es, por lo demás, pariente de aquella “saudade” que tiñe gran parte de la cultura brasileña, como muestran este poema de Augusto Federico Schmidt: “Como el viento de esta noche, como la lluvia y el frío, / llegó hace muy poco, desde muy lejos de mí mismo, / esta tristeza inmensa e indefinida. (...) Mi alma, sin duda, estaba distraída, / y, como reciben el viento las ventanas abiertas sobre la noche, / mi alma recibió esta tristeza ajena” (Jozef, 376).

Música de fondo

Ya que el cine es un arte que entre sus componentes incluye la música, sería interesante comentar qué rol juega ésta en las películas de Antonioni y ver si puede establecerse alguna influencia en la composición de Caetano. El director menciona que para él la banda de sonido es fundamental, pero que no le gusta ocuparla como un mero subrayado de las acciones; también llega a sugerir que le encantaría realizarla con puros ruidos de la naturaleza. Por otra parte, no ha formado una dupla duradera con un determinado compositor (a diferencia de otros directores, como Fellini con Nino Rota, por ej.), ni tiene un sello reconocible en cuanto a las musicalizaciones, algo que quizás tenga que ver con la diversidad de épocas y lugares en los que rodó. Si bien en sus inicios su colaborador principal fue Giovanni Fusco, luego optó por ir trabajando con otros compositores, como Herbie Hancock en *Blow-up*, por ejemplo, lo que se demuestra en el amplio registro de instrumentaciones y estilos que visten sus obras: solos de piano con música más bien contemporánea, bandas de jazz haciendo versiones de música clásica, música electrónica, música típica francesa o italiana, etc. Desde los 70' comienza a incluir canciones de corte más popular (rock, pop, folk): Pink Floyd, Rolling Stones, Van Morrison, U2, John Fahey o Brian Eno, lo que habla de su sintonía con lo que iba emergiendo en cada época. Asimismo, el modo de ocuparla es divergente; en algunos casos la música es la que proviene de músicos tocando en escena, en otros otorga una atmósfera determinada a una escena (con la que puede dialogar incluso en contraste), y hay incluso algunos momentos en que pasa a ser el motivo articulador de una escena, por sobre lo vi-

sual. Sería muy difícil, entonces, encontrar rastros específicos de esta variedad de músicas en la obra que nos ocupa, pues lo más probable es que el deseo de Antonioni era perfilarlas de modo distinto según cada película. Creo, entonces, que el brasileño no las tomó en cuenta⁴ porque, además, su propósito no era en este caso componer una banda de sonido, sino hacer directamente una canción.

Sin embargo, podemos tender un puente entre la composición de Caetano y el modo de filmar de Antonioni, que sí muestra rasgos muy característicos a lo largo de su producción. Aspectos como el ritmo lento, la importancia de los silencios, la distancia en la narración, algunos súbitos cambios de foco y enfoque pueden compararse, respectivamente, al tempo utilizado, al contratiempo que rige rítmicamente la canción, al modo de cantar casi inmutable frente a lo que dice y a aquellas súbitas alteraciones de velocidad y volumen en la orquesta. Las distintas dimensiones de cercanía y lejanía se transmiten, a su vez, en la presencia de la voz casi pegada al micrófono contra la dispersión y reverberancia de la orquesta que tienden a rodearla; es más, en la mitad es la voz la que pasa a segundo plano ante la entrada del vibráfono y el contrabajo. Todos estos matices, junto al rango abierto de la melodía principal, abundan, en definitiva, en la sensación de amplitud (opuesta a aquella más intimista del texto) que recuerda a esos grandes espacios que tan bien sabe filmar el director italiano.

Otro rasgo importante en la concepción musical de esta obra es la repetición, que se manifiesta en dos niveles: uno más atómico, el ritmo obstinado y sostenido producido por las cuerdas, y otro más global, en la repetición de toda la estructura hasta desembocar en el final. Con ello se consigue un efecto casi hipnótico, que no se torna monótono porque se combina con alteraciones a nivel de instrumentación, mucho movimiento armónico y modulaciones que actúan como pasadizos de un laberinto. Pero la música nunca deja de ir hacia adelante, como aquellos personajes que persisten a pesar de tener claro que no encontrarán lo anhelado, pues esa búsqueda hace rato que dejó de tener sentido. El uso de la repetición igualmente es fundamental en el cine de Antonioni, aunque de un modo distinto. La recurrencia de motivos, objetos o tomas a lo largo de la trama, se da de un modo inorgánico y espaciado, con otra intención, la de ir mostrando elementos que permanecen constantes y que contrastan con los importantes cambios que están padeciendo los protagonistas. Por otra parte, hay una diferente concentración en ambas obras. Las películas de Antonioni poseen un ritmo muy lento, son extensas, y los momentos más fuertes están espaciados, al contrario de esta canción, cuya emotividad, en comparación, podría parecer excesiva, mas justamente se debe a que responde a otro formato.

⁴ Es más, si quisiéramos relacionar este arreglo orquestal con alguna banda de sonido, nos acercaríamos más a compositores como el mencionado Rota (de quien Veloso toca canciones en su homenaje a Fellini) o Ennio Morricone, con los que Antonioni no trabajó.

Hay cercanía entre esta concepción cinematográfica y la composición que acabamos de escuchar por la predominancia en ella de la tonalidad menor, aquella que suele ocuparse para representar la melancolía y la desolación. También hay coincidencias en esa suerte de pudor a la hora de evitar la exageración en los clímax, pues siempre trabajan las pasiones de un modo contenido, optando más por la sugerencia y desarrollando los contrastes y disonancias sin excesos. Y se comparte aquella manera abierta de concluir, dejando al auditor lleno de expectativas, abierto al camino exterior e interior que nos lleva con calma a la disolución.

El encuentro

¿Cómo puede un músico brasileño, en el año 2000, a través de una canción que dura pocos minutos y cuya letra sólo tiene 7 líneas, dar cuenta de un director italiano y la serie de películas que realizó en décadas pasadas? ¿Y cómo lo comunica a un público que quizás ni sabe de quién le están hablando? La respuesta a estas interrogantes está en este nudo en el que concurren tres artes distintas, que se intersectan de modo asimétrico, con similitudes y diferencias en distintos ámbitos. Nos encontramos ante un complejo signo, en el que la letra y la música, por separado y como conjunto, indican un referente cinematográfico, vinculando sus imágenes recurrentes, aspectos técnicos, atmósferas, ritmos y temáticas. Y todo eso permite transmitir y compartir algo mucho más profundo que una mera cita.

Hay también más que una simple y buena intención por parte de Caetano Veloso. No basta con que haya pensado “ah, qué bonito, haré una canción pensando en Michelangelo Antonioni”, sino que ha existido, de modo consciente o inconsciente, un proceso de recuerdos, selección, imaginación: una recreación, que luego fue traducida a sus principales lenguajes artísticos, el literario y el musical. Pero aquí nos encontramos con algo distinto a una écfrasis tradicional, pues no hay alusión explícita al momento de la experiencia estética y el referente (una gran cantidad de films incluyendo a quien las hizo) está trascendido. Tanto así que sólo lo podemos identificar fuera de la canción misma, en el folleto o en la presentación que haga su compositor. Por lo demás, se hace evidente que lo que se retrata aquí no es el rostro de una persona o sus hitos vitales, sino algo más profundo: la manera que éste tiene de relacionarse con el mundo, aquello que Caetano quiere describir, hacer suyo y, como él mismo dice, *homenajear. Reconociendo, eso sí, que es imposible abarcarlo todo*, y de que para salir airoso hay que optar por la síntesis. Este artista, entonces, lleva a cabo un ejercicio de despojamiento, dejando a un lado su faceta sanguínea, extrovertida, contestataria, carnavelera, y conectando con aquello que lo acerca más a un crooner o, más aún, a su maestro Joao Gilberto, de quien ha aprendido entre otras cosas la preocupación por las sutilezas. Al hacer suya la voz de Antonioni, y en cierto modo ir más allá de la suya propia, esta pequeña obra da la impresión de que nos apela desde el interior de las películas mismas.

Recapitulando (o capitulando, para ser más preciso), creo que a pesar de los deslizamientos, matices y perspectivas divergentes, lo que más resalta es la compenetración y capacidad significativa que consigue esta canción. Y eso se obtiene, principalmente, gracias a importantes complicidades: ambos creadores marcan aspectos negativos de sus propias disciplinas (Antonioni, filmando de manera anticinematográfica; Caetano, destacando aquí los silencios, las ausencias, renegando de la estridencia y de la claridad expositiva), y las tres artes aquí involucradas (cine, música y literatura) apelan a nuestra desazón ante lo irreparable y hurgan en las sombras de la realidad para llevarnos, cada una a su manera, a un mismo lugar, a aquel donde las formas se confunden, donde no se diferencian los perfiles, donde las posibilidades son infinitas.

Final feliz

Tras la aparición de *Noites do Norte*, gran parte de la prensa destacó esta canción como un momento especial dentro de un álbum en el que predominan los compases del rock y los sonidos brasileños: “De repente, na sexta faixa, o disco muda de tom” (Dias). La consideran un contrapeso a su disco dedicado a Fellini, “su enésimo recuerdo al cine”, y mencionan que las texturas jazzísticas y el acompañamiento orquestal le permiten “tocar el aroma que desprenden las películas del director italiano” (Anónimo, “Veloso, última generación”); incluso, un periodista más chovinista, ve en ella influencias de Vivaldi. Alguno comenta que la letra es hermética, pero otros, como Alencar Pinto, la relacionan rápidamente con su referente: “cada uno de los siete versos son un plano en un *découpage* de una escena que podía ser de Antonioni”. Así es como Caetano pretende retribuir a una de los tantas fuentes de las que ha bebido: “Já devo tanto a essa gente, já devo tanto a esse homem... Tento ir pagando pouco a pouco minha dívida com o cinema italiano (...) Eu digo: meu Deus, continua crescendo o meu débito com os cineastas italianos. Fiz, então, uma música que se chama ‘Michelangelo Antonioni’” (Anónimo, “A vontade de ser americano”). Eso es lo que lo lleva a cambiar de idioma, instrumentación y expresiones, de modo de ser fiel a aquello que quiere transmitir: su recreación de los momentos que ha vivido al interior de los mundos creados por el cineasta.

Y no sólo vividos en las películas, sino también a nivel personal. Porque a diferencia de muchas de las historias de Antonioni, aquí sí hay un final feliz, en el que los personajes involucrados han conseguido encontrarse. Como el mismo Veloso cuenta, luego de haber visto todos sus films tuvo oportunidad de conocerlo tras la presentación de su show “Fina Estampa” en Roma. Unos años después, tras la aparición del susodicho homenaje musical, el director le otorga el “Premio Michelangelo Antonioni per le Arti 2001”, el cual es recibido por el artista brasileño en un concierto lleno de enfervorizados fanáticos en el que vuelve a interpretar esta canción. Una canción, como señala el cronista Riccardo Jannello, “che ha avvolto la platea,

inaspettatamente, profundamente vicina al maestro Antonioni e alla sua... ‘visione del silenzio’”.

Créditos

Alencar Pinto, Guilherme de: “Caetano Veloso: ‘La esclavitud es una característica nacional de Brasil’”. *Brecha Uruguay*, febrero del 2001 (www.lahaine.org/musica/caetano_brasil.htm).

Anónimo: “A vontade de ser americano”. Entrevista a Caetano Veloso (www.globo.com).

Anónimo: “Veloso, Antonioni e il silenzio” (www.latinoamerica.it/all/news/caetanoveloso.htm).

Anónimo: “Veloso, última generación” (www.clubcultura.com/clubmusica/clubmusicos/caetanoveloso/noites.htm).

Antonioni, Michelangelo: “Entretien”. *Cahiers du Cinema*, Octubre 1960 (www.geocities.com/mishaca/interviews/antonioni.html).

Arrowsmith, William: *Antonioni. The poet of Images*. Edited with an Introduction and Notes by Ted Perry. New: Oxford University Press, 1995.

Chatman, Seymour: *Antonioni; or The surface of the world*. Los Angeles: Univesity of California Press, 1985.

Dias, Mauro: “Caetano Veloso canta as ‘Noites do Norte’”. *O Estado de S. Paulo*, 13/12/00 (www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/jd201220005.htm).

Jannello, Riccardo: “Veloso, un premio nel segno di Antonioni” (www.qn.quotidiano.net/chan/musica:2558215:/2001/10/04:).

Jozef, Bella (compilación y traducción). *Antología general de la literatura brasileña*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

Kauffmann, Stanley: “Stanley Kauffmann on films: Antonioni: some notes”. *The New Republic*, 1996 (www.thenewrepublic.com).

Monegal, Antonio (introducción, compilación de textos y bibliografía): *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, 2000.

Nepomuceno, Eric: “Caetano Veloso: la voz cálida de América”. Entrevista. *El País Semanal*, número 1.342, 16/6/2002.

Léo Paladini: “Noites do Norte expõe um Caetano em conflito” (www.submarino.com).

Rohdie, Sam: *Antonioni*. London, BFI Publishing, 1990.

Discos de Caetano Veloso consultados:

Araça azul (Polygram, 1973).

Qualquer coisa (Polygram, 1975).

Cinema transcendental (Polygra, 1979)

Estrangeiro (Polygram, 1989).

Circuladô (Polygram, 1991).

Fina Estampa (Polygram, 1994).

Livro (Polygram, 1997).

Omaggio a Federico e Giulietta (Wea, 1999).

Noites do norte (Universal, 2000).

A foreign sound (Universal, 2004).

Películas de Michelangelo Antonioni consultadas:

I vinti (1953).

La notte (1961).

L'eclisse (1962).

Il deserto rosso (1964).

Blow-up (1966).

Zabriskie Point (1970).

Professione: reporter (1975).

Identificazione di una donna (1982).